

# Musik wie ein Mobile

Ein Gespräch über *chroma* für verschiedene Kammermusikgruppen und Klangobjekte

**D**ie Entdeckung des Raumes als Musik for- mendes Element war in vielerlei Hinsicht eine der wesentlichsten Innovationen der musikalischen Moderne im 20. Jahrhundert, ob als »Musik im Raum« (Stockhausens), von der bildenden Kunst beeinflusstes Environment, als Konzeptkomposition, Kommunikationsraum mit musikalischen Mitteln oder Klanginstallation. Räume weiteten den Rahmen musikalischer Aufführungspraxis in vielerlei Hinsicht.<sup>1</sup> Inzwischen gibt es zahlreiche Komponisten und Kompositionen, die mit Raum experimentiert haben und experimentieren – ob mit architektonischen, Landschafts- oder urbanen Räumen. Analog dazu existieren zahllose kompositionästhetische Motivationen, mit Raum zu arbeiten. Und vielleicht ist die nicht nachlassende Faszination vom musikalischen Raum ein Grund, warum *chroma* für verschiedene Kammermusikgruppen und Klangobjekte zu den erfolgreichsten Kompositionen von Rebecca Saunders gehört. Es gibt inzwischen elf verschiedene Fassungen für elf verschiedene Räume und eine Ende vorigen Jahres produzierte Studiofassung im SACD-Format<sup>2</sup>. Um Motivationen, den Rahmen des Konzertsalles zu verlassen und was dadurch gewonnen wurde drehte sich das Gespräch, das am 11. Dezember 2008 in der Berliner Wohnung der Komponistin geführt wurde.

**G.N.:** Jede Kunst hat ihren Rahmen – ob *expressis verbis* als Bilderrahmen, als Raum für Skulpturen und Architektur, als Buch oder für Musik als Instrumentarium, historisch konkrete Spielpraxis, als Partitur oder den Aufführungsort wie den Konzertsaal. Zugleich gehört es zum Wesen aller Künste, existierende Rahmen zu überschreiten. Was sind für Sie Rahmen des Komponierens oder haben Sie sich davon – wie *chroma* zeigt – frei gemacht?

**R.S.:** Man ist nie frei ... die Stille. Der wichtigste Rahmen für alle meine Musik ist die Stille. Dies insofern, dass man sich vorstellt: die Stille ist gesättigt und alles, was man in die Stille hineinsetzt, muss auf Grund seiner Notwendigkeit da sein. Das ist vielleicht eine romantische Sicht, aber meine Sicht. Und auch, dass die Musik eigentlich schon da ist, dass man sie aus der Stille herauszieht und hörbar, sichtbar,

12 macht. Es wurde ja alles schon gemacht, aber

die zeitliche und räumliche Collage der Klänge gibt der Musik ihre Eigenartigkeit.

**G. N.:** Fühlen Sie sich durch die Podiumsbedingungen, die die Konzertsallsituation bietet, eingeengt, so dass die Möglichkeit, *chroma* zu komponieren so etwas wie eine Befreiung war?

**R.S.:** In mancher Hinsicht schon; die Körperlichkeit und physische Kraft der Musik kann manchmal intensiver und direkter in relativ unkonventionellen Räumlichkeiten und Konzertsituationen erlebt werden. Und auch mein Umgang mit Form ist bei einer Collage-Struktur wie *chroma* wesentlich flexibler und ermöglicht mir neue formale Ideen zu verfolgen und zu entwickeln.

In *chroma* sind es hauptsächlich drei Dinge, die ich bei Konzertmusik, die für eine Bühne komponiert ist, auf diese Weise nicht untersuchen kann. Das ist zum einen die Dichte, im Falle von *chroma* die Dichte einer Collage. Wie viel kann ein Raum vertragen, dass die einzelnen Klangpaletten, gebildet von den einzelnen Ensembles, unterschieden werden können, dass die Einheit des Ganzen gewahrt bleibt. Auf der anderen Seite fasziniert mich das Spiel von Ferne und Nähe: Wie unterschiedlich kann das Hörerlebnis in ein und derselben Aufführung sein, wie kann durch diese Relation von Nähe und Ferne die Qualität des Hörereignisses bereichert werden, so dass eine neue Wahrnehmungsqualität angeboten wird. Zum Beispiel haben wir für die Aufführung in Stockholm 2006 einen Konzertsaal mit seiner Bühne und den Balkonen benutzt, außerdem Steintreppen bespielt, die von zwei Seiten in einen Probenraum im oberen Geschoss führen. Am Anfang habe ich gedacht: my god, was mache ich mit dieser klassischen Konzertsallsituation. Aber es war dann so schön, in dem Konzertraum zwischendurch zu sitzen, während in diesem noch nicht gespielt wurde. Schlagzeuge und Klavier standen wartend auf der Bühne, Geige und Trompete spielten vierfach piano oben in den Balkonen, Klavier wurde im Probenraum leise gespielt, und die Treppen waren voll mit den Klängen der siebzig Spieldosen ganz in der Nähe, und aus der ferne sff-Akzente des E-Gitarren-Trios und auch die tiefen Fetzen der Kontrabässe – aber man konnte aus der Ferne ganz fokussiert zuhören, hörte selbst eine einzelne Spieldose, die auf einer Treppe stand. Wie die Musik durch den Raum immer wieder geschleudert wurde und immer wieder aus der Ferne und aus der Nähe miteinander verschmolzen ist, war ein ungewöhnliches aber trotzdem höchst konzentriertes Klangerlebnis.

1 Vgl. Gisela Nauck, *Vom Material zum Ort. Zum Experiment in der musikalischen Moderne*, in: *Positionen. Beiträge zur neuen Musik* 70/2007, S. 9-13, bes. Kapitel Drei Etappen S. 11-13

2 Tate Modern, London, – Music Projects (Urfassung), 2003; Musée de la Musique in der Cité de la Musique Paris – Ensemble Intercontemporain, 2003; Museum of Art and History, Genua – Ensemble Contrechamps, 2005; Musée des Beaux Arts, Lyon – Ensemble Contrechamps, 2006; Philharmonie Luxembourg – Ensemble Contrechamps, 2006; Malmö Castle – Festival Connect, 2007; Paul Klee Zentrum Bern – Ensemble Contrechamps, 2008; Märkisches Museum, Witten – Ensemble Contrechamps, 2008; Hofkirche Innsbruck – Ensemble Contrechamps, 2008, Mart Museum Rovereto – 2008, Studiofassung, Köln – Ensemble Contrechamps; æon AECD (0862, SACD): *chroma* (2003-2008)



Realisierung von Rebecca Saunders Komposition *chroma* in der Hofkirche Innsbruck am 20. September 2008 mit dem Ensemble Contrechamps im Rahmen des Festivals *klangspuren* Schwaz. (Foto: Astrid Karger).

Und drittens finde ich auch interessant, dass man sich in einer Musik fortbewegen kann. Es ist nicht so, dass man Shopping geht im Raum, dass man konsumiert. Das Stück hat ja eine einheitliche klare thematische Form, die abläuft, und es wird von einem verlangt, dass man zuhört, dass man still ist. Aber die körperliche Bewegung im Raum, während man zuhört, ist ein zusätzliches Erlebnis. Und je größer der Raum ist, umso spannender kann es werden. Damals in der Turbine Hall der Tate Modern in London, hat sich durch diesen riesigen Raum die Perspektive der Musik, hat sich das Verhältnis von Nähe und Ferne ständig verändert. Man bewegt sich fort *durch* den Klang, mit dem Gefühl, keinen Körper mehr zu haben. Das war für mich ein eigenartiges Erlebnis, das mich im Nachhinein beschäftigt hatte. Den Raum mochte ich sehr.

**G. N.:** Worin bestand der Auftrag der Tate Modern, damals 2002?

**R.S.:** Das Tate Modern Museum hatte damals angefangen, mit zeitgenössischer Musik zu arbeiten. Sie wollten das Museum zum Anlass der Eröffnung der *Architecture Week* räumlich bespielen, dafür aber einen Komponisten und keinen Installationskünstler beauftragen. Der damalige Music Consultant, der Dirigent Richard Bernas, der auch ein eigenes Ensemble, Music Projects, in London hat, hatte mich gefragt, ob ich mich dafür interessiere. Die ursprüngliche Idee bestand darin, in einer Kette von Ausstellungsräumen zu arbeiten, aber mir war von vornherein sehr wichtig, keine Auseinandersetzung mit den Kunstwerken einzugehen, sondern mit der wundervollen und ungewöhnlichen Architektur des Muse-

ums. Ich wollte mit den Räumen arbeiten. Und als ich das erste Mal in der Turbine Hall war, war mir klar, dass dieser Raum für mich bestimmt war. Ich war begeistert, diesen Raum zu erleben. Es war Abend und er war schon leer, ohne Menschen, Geräusch oder Musik, eine dramatische, wunderschöne Landschaft und für sich lebendig.

Das war nach der Zeit, dass ich *albescere* geschrieben hatte, wo ich mehrere kleine Instrumentengruppen in eine einzelne Partitur collagiert habe. Der Auftrag gerade zu jenem Zeitpunkt mit Raum als vordergründigen Parameter zu arbeiten, war eine Befreiung in meiner formalen Entwicklung.

**G. N.:** Durch diese Räumlichkeit hat auch das Publikum die Chance, sich selbstbestimmter zur Musik zu verhalten, war Ihnen dieser Gedanke wichtig?

**R.S.:** Eigentlich war es kein direkter politischer Ansatz von mir, mehr Demokratie in die Musik zu bringen. ... Es ging nicht darum, dass ich den Zuhörern mehr Freiheit geben will. Es ging eher darum ihnen die Möglichkeit zu geben, ganz nah an der Musik zu sein, dass man sie noch physischer erleben kann. Ich mag es, die Körperlichkeit des Musizierens zu unterstreichen, dieses höchst intime Zusammenkommen von Spieler und seinem Instrument. Und beim Zuhören von *chroma* kann man dicht an die Instrumente herangehen, man kann die Intensität von der Musik und von dem virtuoson Spiel sehr nah erleben. Es geht weniger darum, dass das Zuhören selbstbestimmt ist. Ich finde es eher wichtig, eine Situation anzubieten, damit das Zuhören sehr persönlich sein kann. Besonders beim zweiten

Durchlauf, denn meistens wird *chroma* zweimal gespielt, hören die meisten Besucher auf, sich zu bewegen und finden einen persönlichen Platz, von dem aus sie das ganze Stück dann hören. Das Stück ist eigentlich für jeden einzelnen aus diesem Publikum komponiert.

**G. N.:** Gibt es einen Zusammenhang zwischen Ihrer Komposition *chroma* und *Chroma. Buch der Farben* von Derek Jarman, den Sie ja sehr schätzen und dessen Bücher Ihr Komponieren nicht unwesentlich beeinflusst haben?

**R. S.:** Nein, diesmal nicht. Den Titel für meine Komposition habe ich ausgesucht, weil er pure, direkte Farbe bedeutet. Ich habe für jede der in *chroma* eingesetzten Instrumentengruppen getrennte, reduzierte Klangfarbpaletten ausgearbeitet. Mir war klar, dass solch eine räumlich getrennte Collageform nur funktionieren kann, wenn die einzelnen Gruppen getrennte, stark kontrastierende und differenzierte Klangpaletten, also »Farben« haben. Einzelne »Chromas« ergeben also ein Gesamtchroma.

**G. N.:** Wie ist das Verhältnis dieser einzelnen Klangpaletten oder Klangobjekte im Raum zueinander?

**R. S.:** Es ist wie ein Mobile, das in einem Raum hängt. Bewegt man sich um das Mobile herum, ändert sich ständig die Wahrnehmung von diesem Kunstwerk. Strahlt aus einer Ecke ein Licht auf dieses Mobile, wird es wieder anders wahrgenommen. Ändert sich die Farbe der Wände um dieses Mobile herum, verändert sich auch wieder die Wahrnehmung von der Erscheinung des Mobiles, vielleicht sieht es kleiner oder größer aus. Geht man ganz nah ran, an dieses Mobile, dann sieht man die Muster des Materials. Geht man richtig hinein, fasst man das Material an, hat man wieder eine ganz andere Möglichkeit, wie man das erleben und wahrnehmen kann. So ist mein Komponieren und besonders bei *chroma*, wo das Räumliche so wichtig ist. Dabei ist *chroma* ein Mobile mit einer sehr klaren Form, auch wenn die Form sich von Aufführung zu Aufführung ändert und immer wieder neue Versionen entstehen. Was seltsam ist: Wenn man eine Version vom letzten Konzert nimmt und man diese in einem neuen Raum durchspielen lässt, klingt das komplett anders. Die Musiker wissen nicht, dass sie genau dasselbe spielen wie beim letzten Mal. Sie denken, das ist eine neue Collage. Das ist schon seltsam und eine Überraschung, wie wesentlich die Rolle der Architektur dabei ist, was das Räumliche, was

14 die Entfernungen, was die Positionen der Musi-

ker betrifft, was für eine dramatische Form und strukturelle Einheit von Musik und Raum jedes Mal neu entstehen kann.

**G. N.:** Was sind die speziellen Merkmale einer solchen Form, die sich ständig verändert?

**R. S.:** Es gibt zwei »Säulen« in dem Stück, zwei Trios: Klavier mit zwei Schlagzeugern und E-Gitarre, Cello, Klarinette. Die zwei Trios müssen weit auseinander sitzen. Sie entwerfen einen Bogen durch den Raum, und tragen die Hauptverantwortung, dass die Einheit funktioniert. Sie haben Klanggesten, die manchmal sehr laut sind und weit tragen. Und sie haben eine sehr kontrastreiche Klangpalette. Das Klarinetten trio wurde später zu einem selbständigen Stück umkomponiert. Es hat immer wieder Akzente, die durch den Raum geschleudert werden, aber auch leisere Klänge, die sich mit denen anderer Ensembles verbinden, Nachklänge und Resonanzen, die lange im Raum zu hören sind. Beide nehmen akustisch und räumlich viel Platz ein – und es wirkt wie eine Art Skulptur, wenn zum Beispiel in einem großen Dreieck Flügel und Schlagzeug aufgebaut sind.

Bei den anderen Ensembles, also Soli, Duos, gibt es solche, die einander wirklich brauchen, einander gegenseitig rahmen. Es gibt laute, gestenhafte Klangobjekte und es gibt zeitlose, leise, vertikale, quasi-melancholische Musik – also diese zwei Klangwelten-Gegensätze. Außerdem gibt es Objekt-trouvé-Klänge von den Spieldosen oder von den Plattenspielern. Die einzelnen Klangpaletten sind so unterschiedlich und kontrastreich, dass diese Merkmale hörbar werden. Und mir ist inzwischen bewusst, wie man sie einsetzen kann, so dass immer eine Gesamtstruktur gelingt.

Aber auch die Dichte ist für die Form wichtig; es findet immer eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem Raum statt: Wie viel Dichte kann der konkrete Raum vertragen? Wie kann ich die architektonischen Merkmale eines Raumes für mich nutzen, und auch die Merkmale betonen, untersuchen und hervorbringen? Ich muss die großen Diagonalen und Vertikalen ansprechen und den gesamten Raum bespielen und klingen lassen. Und es gibt Sachen, die in einem bestimmten Raum unmöglich sind. Bei einer halligen Akustik in einer Kirche zum Beispiel muss man die Collage reduzieren oder ausdehnen oder zum Beispiel die Außenräume auch bespielen, dass es nicht zu dicht ist, dass die einzelnen Klänge auch für sich erlebt werden können, und eigenständig bleiben.

Für mich ist es auch ein abstraktes Theater. Die GEMA findet das nicht, und das ist gut

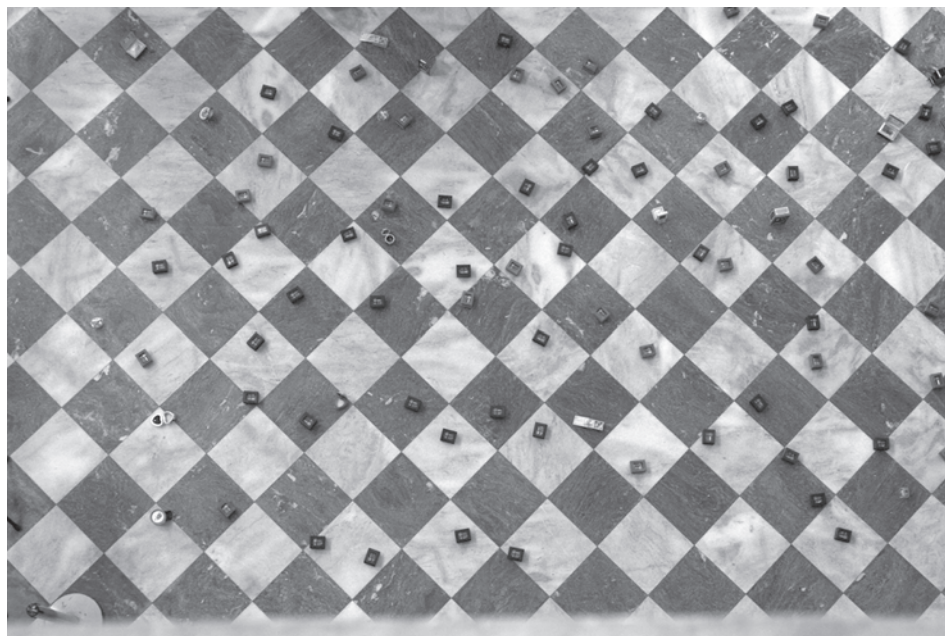
so, sonst würde es weniger aufgeführt. Aber es ist für mich pures Theater. Die einzelnen Gruppen sind Protagonisten, die eine Art Dialog mit dem Raum und miteinander führen.

**G. N.:** Wenn die beiden Triogruppen die Säulen des Ganzen sind, was für eine Funktion haben die anderen Ensembles, die ja dann wahrscheinlich auch für die Platzierung im Raum ausschlaggebend ist?

**R. S.:** Das ist richtig. Zum Beispiel die Geigen befinden sich meistens oben und in der Nähe der Schlagzeuger des Klavier Trios. Es gibt dabei die Möglichkeit, zwei Klimaxe fast gleichzeitig zu überlagern. Dadurch entsteht eine bestimmte Spannung und die Form von *chroma* erhält ein besonderes Merkmal. Außerdem gibt es ein Duo für Trompete und Klarinette, das sich nach und nach durch den Raum bewegt. Insgesamt habe ich zu Zeit achtzehn verschiedene Klangflächen, die in *chroma* miteinander collagiert werden. Es gibt auch Duos und Soli, die extrem leise sind und eine Art Leinwand darstellen, einen bestimmten Seinszustand, der sich durch Kontrast und Tiefe in der Musik auszeichnet. Wenn zum

Beispiel von rechts, links, oben und unten subito Fortissimos oder Klanggesten zu hören sind, können die Geigen, Kontrabässe oder Crotales in der Mitte konstant mehrfaches Pianissimo spielen. Man hört sie nicht immer, aber es ist eine Konstante und das öffnet den Raum. Auch die Ferne spielt eine wichtige Rolle. Wenn in der Ferne zwei, drei Gruppen Pianissimo spielen, man steht aber neben dem Schlagzeug, das immer wieder Fortissimo spielt, wird der Kontrast von Räumlichem, Dynamischem und Klanglichem extrem betont.

Wenn ich einen neuen Raum besichtige, schaue ich als erstes: Wo können das E-Gitarren-Trio und das Schlagzeug-Klaviertrio so weit wie möglich auseinander platziert werden, dass erst einmal diese großen Diagonalen geschaffen werden. Wenn das festgelegt ist, findet alles andere früher oder später seinen Platz. Aber es wäre vielleicht auch eine spannende Herausforderung, die Trios nicht weit voneinander zu haben, sondern am gleichen Ort spielen zu lassen, ineinander verwoben, und dass alle anderen Kammermusikgruppen eine gegenteilige Rolle zu spielen haben. Das wäre auch eine Möglichkeit. ■



Das »Ensemble« Spieldosen bei der Innsbrucker *chroma*-Realisation von Rebecca Saunders in der Hofkirche am 20. September 2008. (Foto: Astrid Karger)